

DOI: 10.31866/2616-759X.7.2.2024.314149

УДК 792.08:792.071.2.027Кантор

## СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ГОЛОВНИХ ЕТАПІВ ТВОРЧОСТІ ТАДЕУША КАНТОРА

Наталія Владимірова

доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент НАМ України;

e-mail: [super-parus64@ukr.net](mailto:super-parus64@ukr.net); ORCID: 0000-0001-8882-3957

Київський національний університет театру, кіно і телебачення

імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

### Анотація

Стаття присвячена висвітленню та аналізу стилістичних особливостей головних етапів творчості видатного польського митця ХХ століття Тадеуша Кантора. Розглянуто його життєвий і творчий шлях, головні чинники, що формували естетико-художні пріоритети на кожному з етапів, основні сценічні твори й теоретичні напрацювання, що стали своєрідними маніфестами та сформували стилістичні особливості режисерських експериментів Т. Кантора.

**Мета дослідження** полягає в поглибленому аналізі творчості одного з найбільш відомих європейських режисерів-експериментаторів ХХ століття Тадеуша Кантора. **Методологія дослідження** спирається на метод біографічної реконструкції, елементи структурно-аналітичного та жанрово-стильового аналізу. **Наукова новизна** полягає у введенні в обіг українського театрознавства більш широкої інформації та поглибленого аналізу творчих методів режисерської діяльності Т. Кантора. **Висновки.** Аналіз стилістичних особливостей головних етапів творчості польського митця засвідчив надзвичайно цікавий підхід Т. Кантора до сценічного втілення драматургічних творів і літературних текстів. Відмовляючись від традиційного прочитання першоджерел, режисер запропонував принципово нове естетичне визначення та художнє наповнення сценічного простору. За його концептуальним баченням, предмети у виставах не тільки слугували елементами оформлення та виконували допоміжні функції, а й, існуючи поруч з акторами, відігравали окремі ролі. Такий підхід був особливо притаманним першим трьома етапам режисерської діяльності Т. Кантора, про що в статті засвідчує аналіз вистав цього періоду. Наголошено, що надалі надзвичайно важливу роль у спектаклях відігравала уява режисера, який зазвичай спирався на особисті спогади. Окремо зазначено про «Театр смерті» – цикл, що складався з п'яти вистав, які зробили польського митця і театр «Cricot-2» відомими на весь світ. Це вистави: «Померлий клас» (1975), «Вельополе, Вельополе» (1980), «Хай згинуть артисти» (1985), «Я сюди вже ніколи не повернуся» (1988) і «Сьогодні мій день народження» (1991). Вельми важливим було й те, що цей цикл отримав теоретичне обґрунтування. Підсумовуючи певний період творчих пошуків, режисер видав маніфест під тією ж назвою – «Театр смерті». Ідеї Т. Кантора, викладені й обґрунтовані в цьому маніфесті, а також ті положення, що становлять основу його книги «Міланські уроки» (Lekcje mediolańskie, 1991), можуть сприяти не тільки розумінню естетико-художніх принципів польського митця, а й розширенню можливостей і засобів виразності національної режисури.

**Ключові слова:** Тадеуш Кантор; сценічний простір; «Cricot-2»; уява; театральний маніфест

© Наталія Владимірова, 2024

Надійшла 30.05.2024

## Постановка проблеми

Тадеуш Кантор є одним з найбільш цікавих і парадоксальних митців європейського театру ХХ століття. Його режисерські експерименти, що зазвичай перекреслювали усталені погляди на мистецтво театру, започаткували принципово нові підходи до осмислення літературного матеріалу, роль сценографа у сценічному просторі, де світ предметів виступав нарівні з актором. Аналіз стилістичних особливостей головних етапів творчості Т. Кантора сприятиме більш активному введенню його художніх засад у контекст сучасного українського театру. Вважаємо, що саме в цьому актуальність пропонованої теми, адже сучасні українські режисери сьогодні перебувають у найбільш активній фазі художніх пошуків, які містять й окремі рефлексії до надбань польського митця.

## Аналіз останніх досліджень і публікацій

Потрібно зазначити, що в національному театрознавстві практично немає досліджень щодо творчості польського режисера. Наразі маємо переклад з польської невеликого нарису про митця авторства Катожини Токарської-Стангрет «Тадеуш Кантор. Митець бідного століття» (2015), а також матеріали інформаційного характеру, що розміщені у вікіпедії та інших довідкових сайтах, статтю автора пропонованого дослідження «Трансформація теоретичних положень Е.-Г. Крега в естетико-художніх засадах Т. Кантора» (Владимирова, 2010). Маємо також декілька прикладів візуально-вербального оприлюднення матеріалів про митця. Ще у жовтні 2009 року, у Львові під час проведення фестивалю театру «Воскресіння» К. Міклашевський (Miklaszewski) презентував фільм про режисера та книгу «Тадеуш Кантор: між смітником і вічністю» (Tadeusz Kantor Między śmietnikiem a wiecznością, 2007) (польською мовою). Десять років потому відбувся спільний проєкт Французького інституту в Україні, Польського інституту у Києві, Центру документації творчої спадщини Тадеуша Кантора «Cricoteka» та Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України. У межах проєкту організовано виставку фотографій, перегляд відеоматеріалів і низку лекцій про творчий метод видатного режисера (автор – відома французька дослідниця Дені Бабле та інші зарубіжні митці, 25–30 жовтня 2019). У квітні 2023 року в Луцьку, у мистецькому просторі «Культурне укриття» відбувся спільний проєкт кафедри культурології Волинського національного університету імені Лесі Українки та Луцького театру «Гармидер». Режисерка театру Руслана Порицька в межах цього проєкту провела відкриту лекцію «Єжи Гротовський і Тадеуш Кантор – по різні боки польського повоєнного театру» (Вильотник, 2023).

## Виклад основного матеріалу

Театрознавче визначення «Театр художника» відсилає нас передусім до експериментів знаменитого польського режисера Тадеуша Кантора. Відтворюючи у своєму театрі навколишній світ, Т. Кантор практично завжди вимальовував у театральному світі й частинку власної біографії. Митець пішов у засвіти буквально

за два дні до прем'єри своєї вистави «Сьогодні мій день народження». Це сталося у грудні 1990 року. Після репетиції Т. Кантору стало зле, його відвезли до лікарні, де вночі уві сні його не стало. Але й досі (майже 35 років потому) уроки, театральні замальовки Т. Кантора не припиняють дивувати надзвичайним магнетизмом, абсолютно унікальним ставленням до актора, а правильніше – до Людини на сцені.

Режисер, живописець, графік, сценограф Тадеуш Кантор народився в 1915 році у невеличкому провінційному галицькому містечку Вельополе-Скшінське, що на той час входило до складу Російської імперії. Згодом воно стало відомим на весь світ, адже його назву режисер поклав у назву одного зі своїх спектаклів – «Вельополе, Вельополе». Здобувши класичну освіту в гімназії у Тарнові, юнак вступає до Краківської академії мистецтв (до майстерні учня Станіслава Виспянського – відомого вже на той час сценографа Кароля Фріча). Навчаючись в академії (1933–1939 рр.), Т. Кантор перебував під впливом символізму й експериментів Баухаузу – дизайнерської й архітектурної школи класичного модерну. Його завжди приваблювали ті творчі особистості та їхні твори, що перебували в авангарді подій, викликали почуття бунту, революційного настрою. До речі, серед напрямів і митців, які, за визнанням самого Т. Кантора, вплинули на формування його естетико-художніх поглядів, поруч з кубізмом і супрематизмом Малевича трапляються й прізвища Анджея Пронашко та Олександри Екстер – художників, що певною мірою сформували український театральний авангард першої чверті ХХ століття.

Ще навчаючись в академії, Т. Кантор здійснює свою першу виставу – «Смерть Тентанжіля» за М. Метерлінком. Хоча виставу зіграли лише один раз, вона вже тоді увиразнила схильність молодого митця до символізму. І не тільки безпосереднім зверненням до творчості засновника цього напрямку, а й використанням у спектаклі притаманних йому засобів виразності, а саме маріонеткових фігур служниць.

В умовах окупації, коли «ідея чистого мистецтва не могла існувати в атмосфері жорстокості, яку несла війна, реальність виявилася сильнішою, лють людини, яка переслідувалася звірством людини, виключила саме мистецтво», Т. Кантор створює та очолює підпільний експериментальний театр. Саме тут, у просторі невеликої кімнати, під час утілення двох вистав за національною драматургією («Балладіна» Ю. Словацького (1943) та «Повернення Одиссея» С. Виспянського (1944)) митець виявляє до предмета на сцені таке ставлення, коли він, предмет, перестає бути лише допоміжним засобом. Згадуючи згодом окремі деталі та предмети вказаних вистав (гнилу дошку, брудне колесо воза, кухонний стілець, на якому сиділа Пенелопа), Т. Кантор зазначає: «Уперше в історії предмет виявився звільненим від свого життєвого призначення. Він став порожнім. Він не потребував виправдання сторонніми обставинами, тільки самим собою. Він виявив власне життя. Предмет набув функцію історичну, філософську, художню! Предмет перестав бути аксесуаром для сцени, він став суперником актора» (Kantor, 1991, p. 38).

Одразу після війни Т. Кантор опиняється у вирі мистецького життя: він починає працювати сценографом у різних репертуарних театрах Польщі, приєднується до краківської «Групи Молодих Живописців», співпрацює з варшавською галереєю «Фоксаль». Утім, коли у 1947 році митець отримує шанс поїхати вчитися на стипендію до Парижа, то без вагань розлучається з великим майстром польської сцени

Леоном Шиллером, для якого в той час проектував сценографію, і їде до Франції. Надалі у спогадах про перебування в Парижі, визначаючи місце впливу на його творчість французьких живописців, митець визнавав, що насамперед вчився за репродукціями й дуже зважав у цьому процесі на той образ, що виникав у його уяві.

Повернувшись на початку 50-х років до Кракова, Т. Кантор уже плекав мрію створити власний театр. І тут, безсумнівно, йому стала в пригоді зустріч і співпраця з відомою художницею-абстракціоністкою Марією Яремою, яка зі своїм братом Юзефом Яремою стояла біля витоків авангардного театру «Cricot», що існував ще в довоєнні часи у Кракові (1933–1938) та Варшаві (1938–1939). У тому колективі М. Ярема працювала і як сценограф, і як художник костюмів, і як акторка. Залучивши до здійснення намірів художника Казімежа Мікульського, Т. Кантору та М. Яремі вдалося в 1955 році заснувати театр «Cricot-2». Колектив почав працювати при Краківському відділі Товариства польських художників-пластиків і відкрився восени 1956 року спектаклем «Каракатиця» за п'єсою С. Віткевича і, безсумнівно, засвідчив принципово новий етап формування художньої зрілості Т. Кантора. Із цим театром, назва якого, до речі, перекладається з польської та читається справа наліво як «це цирк», митець провів майже 50 років – практично весь свій подальший творчий і життєвий шлях. Якщо порівнювати з традиційними колективами, то театр «Cricot-2», звісно, був іншим, у певному сенсі навіть унікальним. І це стало зрозумілим майже одразу, уже після перших прем'єр колективу. Так, наприклад, звертаючись до текстів С. Віткевича, режисер ніколи не ставив конкретні твори цього драматурга. Він вибірково запозичував з усього літературного масиву окремі тексти, сюжетні лінії, персонажів, і кожна наступна прем'єра театру циклу «Гри з Віткевичем» презентувала черговий етап експериментальної діяльності Т. Кантора, що тривала десять років. Показово, що до кожної вистави цього періоду митець писав своєрідні маніфести, які за формою нагадували поезію в прозі та фіксували перехід від одного театрального стилю до іншого. Абсолютно кожному спектаклю Т. Кантор знайшов назву, стиль і сюжет. У такий спосіб з'явилися: «У маленькій садибі» (1961) – Театр «інформель» (неформальний), «Божевільний і чорниця» (1963) – Театр «нульовий», «Водяна курочка» (1967) – Театр «хеппенінговий», «Красуні і потвори» (1972) – Театр «неможливий». Отже, вважаючи, що мистецтво театру певною мірою відстає від живопису, Т. Кантор абсолютно свідомо підкреслює у своїх виставах естетичні пріоритети, нові естетичні навантаження – утілення того чи того напрямку пластичного авангарду. Варто додати, що саме у цей час надзвичайно активізується й виставкова діяльність Кантора-художника: на виставках, під час різноманітних акцій хеппенінгів, у перформансах.

Напрочуд цікаву думку висловлює й інша дослідниця творчості Т. Кантора – Катажина Токарська-Стангрет (2015), яка вважає, що митець

поєднував театр із живописом, маючи критичну свідомість та інтуїтивне передчуття того, що сучасні тенденції говорять про людину, її сприйняття, світ; був глибоко переконаний, що театр не може розказати всієї історії, яка неминуче буде менш радикальною, запізнюючою через те, що його засоби виразності повільніше змінюються.

Отже, уже в перші роки існування «Cricot-2» важливу роль у театральній діяльності Т. Кантора відігравала ідея автономного театру. Такого театру, що керується своїми правами та створює власну реальність, де в центрі є не авангардний літературний твір, а актор і його гра. Отже, театральне дійство набувало власної реальності, що була абсолютно незалежною від реальності драматичного твору.

Особливої уваги, на наш погляд, заслуговує вистава «Божевільний і чорниця», якою Т. Кантор на початку 60-х років минулого століття задекларував «нульовий» театр. На сцені височіла конструкція, що складалася зі старих, зв'язаних між собою стільців. Усередині такої піраміди зі стільців ховався актор, який, смикаючи за мотузки, змушував окремі складники піраміди рухатися. Несподівані й непередбачувані рухи та грюкіт стільців практично «нищили» гру інших акторів. Вони мусили боротися за кожен клаптик сцени, аби втриматися на ній та розповісти свої історії, поділитися своїми проблемами. Предмети в такому просторі були позбавлені притаманної у звичному житті користі, вони втрачали ту свою вартісність, якою їх наділила життєва практика. Старі, поламані речі, що, на перший погляд, були непотребом, художник використовував як природний матеріал, а, завдячуючи автономії театрального дійства, у «нульовій» ситуації вони знову ставали реальними. Саме в такій діяльності Т. Кантор і вбачав суть своєї творчості.

Слід також зазначити, що стілець, який, за визначенням Т. Кантора, належав до «реальності найнижчого рангу», митець використовував у своїх спектаклях доволі часто, підкреслюючи його «незмінно дуже низьку і смішну функцію», controї він не знаходив в інших предметах. У березні 1970 року на Пластичному симпозіумі «Вроцлав'70» Т. Кантор представив проєкт десятиметрового стільця з бетону, що, за його задумом, мав бути виставлений посеред вулиці з інтенсивним дорожнім рухом. Встановлення такого пам'ятника так і не відбулося, однак ця ідея наштовхнула Т. Кантора на теоретичні міркування щодо сенсу сучасного мистецтва, усвідомлення нової ролі твору мистецтва без експресії і без сприйняття. Остаточної форми такі його роздуми набули в «Маніфесті 1970». Схожі проєкти, відомі також як проєкти концептуальної архітектури, виставлені в 1971 році у галереї «Фоксаль». Вони являли собою три фотографії на полотні, на яких були зображені неймовірно збільшені предмети, встановлені в реальних місцях Кракова: пам'ятник стільцю на площі Ринок, міст-вішак, перекинутий через Віслу біля Вавеля, а також лампочка, встановлена на Малому Ринку.

У 1969 році Т. Кантор разом з «Cricot-2» вирушив у своє перше міжнародне турне: спочатку до Рима, де відбувався фестиваль сучасного мистецтва, а потім і до Единбурга. Згодом, повернувшись до Польщі та продовжуючи експериментувати з предметами в просторі, у краківській галереї «Кшиштофори» він випускає прем'єру вистави «Красуні і потвори», що знаменує ще один надзвичайний етап творчості, коли предмети в поєднанні з акторами створювали те, що Т. Кантор назвав «біооб'єктами».

Переломним моментом у творчості польського митця став «Театр смерті» – цикл, що складався з п'яти вистав, які прославили його на весь світ: «Померлий клас» (1975), «Вельополе, Вельополе» (1980), «Хай згинуть артисти» (1985), «Я сюди вже ніколи не повернуся» (1988) і «Сьогодні мій день народження»

(1991). Прем'єра останньої відбулася вже після смерті Т. Кантора. І кожного разу, коли її грали, то закінчували на тому місці, де режисер припинив репетиції.

Уже під час роботи над першою виставою з цього циклу Т. Кантор презентує маніфест «Театру смерті», коли в сценічному просторі можливо відтворити «напівбалаганне видовище, ходу фантомів і масок карнавального типу, яке припускає зміну ролей та їхній вільний розвиток» (Kłossowicz, 2009, p. 9).

Як це не парадоксально, але вважають, що поняття смерті Т. Кантор обрав для того, щоб театр знову почав пробуджувати живі почуття. Зокрема ті, що виникали в нього самого, коли він поринав спогадами в дитинство. Цими спогадами в різний спосіб просякнуті всі згадані вистави митця останнього періоду. На сцені можна було побачити шибки маленьких обдертих вікон, парти, пошкрябані ножичком, пожовклі фотографії на стінах, сірі дерев'яні сходи, вікно, великі старі розсувні дерев'яні рами. По суті, глядачі спостерігали фантазії на тему особистої долі самого художника та його близьких. І водночас, повертаючись до подій свого дитинства, Тадеуш Кантор пропонував усім присутнім відтворити й власні спогади, власні почуття, не дати їм померти.

Отже, кожна вистава являла собою доволі складну композицію з фігур акторів, біооб'єктів та окремих предметів. Важливим є й те, що їх візуальний і вербальний малюнок створювався за допомогою не тільки текстів польських письменників, а й Біблії. Це був своєрідний мікс з розрізнених реплік і фраз, наспівів і молитов, мелодій танго, вальсу, маршів. І в усіх виставах поруч з акторами був присутній сам режисер, єдиний, хто насправді жив у цьому світі. Маєстро влаштовувався на своєму дерев'яному складаному стільці, спостерігав за тим, що відбувається, доволі часто безцеремонно втручаючись і вносячи корективи у виставу. І кожного разу було зрозуміло, що постать Т. Кантора – ядро, центр усього дійства.

Особливо прикметним і водночас зворушливим у цьому контексті є спектакль «Я сюди вже ніколи не повернуся», прем'єра якого відбулася в міланському «Piccolo Teatro Studio». Якщо раніше під час попередніх вистав поява режисера на сцені відбувалася начебто спонтанно, для того щоб скорегувати дійство, то тут він уперше передбачив для себе сценічну роль – зіграв себе самого. На початку вистави митець сповіщав, що публіка зустрінеться з постатями з його попередніх театральних постановок. І дійсно, ніби у День усіх померлих, який так вшановують поляки, на сцені з'являлися герої з постановок «Водяна курочка», «Красуні і потвори», «Вельополе, Вельополе», «Хай згинуть артисти». І хоча у кожного з них були збережені власні костюми й атрибути, однак їхнє перебування на сцені вже не пов'язувалося з початковою роллю. Цікавим було й те, що всі ці герої, на відміну від попередніх вистав, перебували в опозиції до художника-режисера, змушували його долати перешкоди, докладати чимало зусиль, щоб стати зрозумілим і знайти зі своїми персонажами спільну мову.

І саме в цей період, коли передчуття смерті й усвідомлення її близькості стають мало не інструментом творення для Т. Кантора, спробою наблизитися до «нового осмислення ідеї життя і світу у Театрі Есенцій», він вдається до найбільш повного теоретичного осмислення власних пошуків. Улітку 1986 року митця запрошують до Міланської школи драматичного мистецтва, де протягом чотирьох

тижнів він керував семінаром за участі 12 студентів та необмеженої кількості вільних слухачів. Одним з найбільш важливих результатів міланського семінару, під час якого Т. Кантор у своєрідній формі лекцій-міркувань ділився зі слухачами своїм баченням мистецтва театру та мистецтва в цілому, що поєднував у собі теорію з практикою, стало народження книги «Міланські уроки». На її сторінках, розмірковуючи про «владу і царювання світу об'єкта, що не потребує допомоги і покровительства природи», Т. Кантор (Kantor, 1991) формулює та представляє «ідею незалежної від природи творчості», творчості самодостатньої, як результат «чистого творіння мозку і розуму людини» (р. 40).

Зі смертю свого творця й театр «Cricot-2» припинив існування. Залишилася вистава Т. Кантора «Померлий клас», що разом з іншими документами зберігається в архіві музею «Cricoteka» (зняв на відеоплівку відомий польський режисер А. Вайда). Слід нагадати, що цей своєрідний музей створив сам митець ще за життя. А після його смерті у просторі колишньої електростанції, якою, по суті, є архітектурна конструкція музею «Cricoteka», тут продовжують влаштовувати виставки, симпозиуми, майстеркласи, присвячені творчості Т. Кантора. Простір постійної експозиції музею наповнений театральними об'єктами, реквізитами, ескізами, фотографіями, відеозаписами вистав. Тут також регулярно влаштовують виставки сучасного мистецтва, що пов'язані з експериментами режисера. Музею також належить галерея-майстерня Т. Кантора на одній з вулиць Кракова, де він провів свої останні дні, яка слугувала не тільки домом, а й майстернею.

Але головною метою музею «Cricoteka» залишається збереження та обробка унікальної колекції та архіву, що складається з різноманітних артефактів й архівно-бібліотечних матеріалів, пов'язаних з життям і творчістю Т. Кантора. Тут креслення та ескізи, авторські рукописи й звукові матеріали, рецензії, сувеніри, живопис і окремі дизайнерські елементи інтер'єру. У колекції є також роботи тих художників, які рефлексували у своїх працях до творчих ідей Т. Кантора.

А на Раковицькому цвинтарі Кракова, де похований режисер, на шкільній парті, за якою сидить юнак, лежить інший документ – зошит. З цим зошитом Тадеуш Кантор й досі мандрує не тільки в просторі, а й у часі, виринаючи нам назустріч з незримі сфери буття, знайшовши своє місце в житті після життя.

**Наукова новизна** полягає у введенні в обіг українського театрознавства більш широкої інформації та поглибленого аналізу творчих методів режисерської діяльності Т. Кантора.

## Висновки

Аналіз стилістичних особливостей головних етапів творчості Т. Кантора свідчує, що постать митця є однією з найбільш потужних у контексті розвитку зарубіжного театру ХХ століття. Режисер, який поєднував у своїй практиці декілька мистецьких професій, запропонував абсолютно новітнє розуміння сценічного простору, надавши звичним предметам, що його наповнюють, новітнього смислового навантаження та функцій. Найбільш радикальні творчі маніфести Т. Кантора, наприклад «Театр смерті», ґрунтуються на глибокому філософському осмисленні окремих літературних джерел і насамперед є осередком

сконцентрованих особистісних спогадів митця. Таке дійство, що являло собою складну композицію з акторських фігур, біооб'єктів та окремих предметів, передусім скероване на відродження чуттєвих вражень, а також того театру, де відчувалося абсолютно унікальне ставлення до актора як носія життя.

### СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Вильотник, Е. (2023, 12 квітня). *По різні боки театру. У Луцьку провели відкриту лекцію про польських режисерів*. Monitor Wolynski. <https://monitorwolynski.com/uk/news/4887-wyklad-o-gerzym-grotowskim-i-tadeuszu-kantorze>
- Владимирова, Н. (2010). Трансформація теоретичних положень Е.Г. Крега в естетико-художніх засадах Т. Кантора. *Мистецтвознавство України*, 11, 89–94. [http://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-files/MU-11\\_2010.pdf](http://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-files/MU-11_2010.pdf)
- Токарська-Стангрет, К. (2015). Тадеуш Кантор. Митець бідного століття. *Кіно-Театр*, 5, 13–14.
- Kantor, T. (1991). *Lekcje mediolańskie*. Cricoteka.
- Kłossowicz, J. (1991). *Tadeusz Kantor. Teatr*. Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Miklaszewski, K. (2007). *Tadeusz Kantor Między śmietnikiem a wiecznością*. PIW

### REFERENCES

- Kantor, T. (1991). *Lekcje mediolańskie* [Milanese lessons]. Cricoteka [in Polish].
- Kłossowicz, J. (1991). *Tadeusz Kantor. Teatr* [Tadeusz Kantor. Theater]. Państwowy Instytut Wydawniczy [in Polish].
- Miklaszewski, K. (2007). *Tadeusz Kantor Między śmietnikiem a wiecznością* [Tadeusz Kantor Between trash and eternity]. PIW [in Polish].
- Tokarska-Stanhret, K. (2015). Tadeush Kantor. Mytets bidnoho stolittia [Tadeusz Kantor. The artist of the poor century]. *Kino-Teatr*, 5, 13–14 [in Ukrainian].
- Vladymyrova, N. (2010). Transformatsiia teoretychnykh polozhen E.H.Kreha v estetyko-khudozhnikh zasadakh T. Kantora [Transformation of E.G. Craig's theoretical positions in T. Kantor's aesthetic and artistic principles]. *Art research of Ukraine*, 11, 89–94. [http://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-files/MU-11\\_2010.pdf](http://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-files/MU-11_2010.pdf) [in Ukrainian].
- Vylohtnyk, E. (2023, April 12). *Po rizni boky teatru. U Lutsku provely vidkrytu lektsiiu pro polskykh rezhyseriv* [On different sides of the theater. An open lecture on Polish directors was held in Lutsk]. Monitor Wolynski. <https://monitorwolynski.com/uk/news/4887-wyklad-o-gerzym-grotowskim-i-tadeuszu-kantorze> [in Ukrainian].



## STYLISTIC FEATURES OF THE MAIN STAGES OF TADEUSZ KANTOR'S CREATIVE WORK

**Nataliia Vladymyrova**

*Doctor of Arts, Professor; Corresponding Fellow of NAA of Ukraine;*

*e-mail: super-parus64@ukr.net; ORCID: 0000-0001-8882-3957*

*I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre,*

*Cinema and Television, Kyiv, Ukraine*

### **Abstract**

The article is devoted to the coverage and analysis of the stylistic features of the main stages of the work of the outstanding Polish artist of the twentieth century, Tadeusz Kantor. The author examines his life and creative path, the main factors that shaped his aesthetic and artistic priorities at each stage, his main stage works, and theoretical developments that became a kind of manifestos and formed the stylistic features of Tadeusz Kantor's directorial experiments. **The purpose of the research** is to analyse in depth the work of one of the most famous European experimental directors of the twentieth century, Tadeusz Kantor. **The methodology of the research** is based on the method of biographical reconstruction and elements of structural, analytical, and genre-stylistic analysis. **The scientific novelty** lies in the introduction of broader information and an in-depth analysis of the creative methods of T. Kantor's directorial activity into the circulation of Ukrainian theatre studies. Conclusions. The analysis of the stylistic features of the main stages of the Polish artist's work has shown an extremely interesting approach of T. Kantor to the stage embodiment of dramatic works and literary texts. Rejecting the traditional reading of the primary sources, the director proposed a fundamentally new aesthetic definition and artistic content of the stage space. According to his conceptual vision, the objects in the performances not only served as design elements and performed auxiliary functions but also played separate roles alongside the actors. This approach was especially inherent in the first three stages of T. Kantor's directorial activity, as evidenced by the analysis of performances of this period. It is emphasized that later on, the director's imagination played an extremely important role in the performances, usually based on personal memories. A special mention is made of the Theatre of Death – a cycle of five performances that made the Polish artist and the Cricot-2 theatre famous all over the world. These are the performances: The Dead Class (1975), Velopole, Velopole (1980), May the Artists Perish (1985), I Will Never Come Back Here Again (1988), and Today is My Birthday (1991). It was also very important that this cycle received a theoretical justification. Summing up a certain period of creative search, the director published a manifesto under the same title – The Theatre of Death. The ideas of T. Kantor stated and substantiated in this manifesto, as well as the provisions that form the basis of his book Milan Lessons (Lekcje mediolańskie, 1991), can contribute not only to the understanding of the aesthetic and artistic principles of the Polish artist but also to the expansion of the possibilities and means of expressiveness of national filmmaking.

**Keywords:** Tadeusz Kantor; stage space; Cricot-2; imagination; theatre manifesto



This is an open access journal and all published articles are licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0.